

## EN BUSCA DE LA «GENERACIÓN X»: ¿HÉROES POR UN DÍA O UNA NUEVA GENERACIÓN PERDIDA?

JOSÉ F. COLMEIRO  
Michigan State University

«We can be heroes  
just for one day.»

David Bowie, «Heroes»

«Dicen que soy de una generación perdida.»  
José Ángel Artetxe

La evidencia de que la denominación generacional como categoría crítica en la historiografía literaria española llega hasta la última hornada de escritores de los 90, los jóvenes de la llamada «Generación X», hace necesario replantearse nuevamente el significado y alcance de esta terminología. Es preciso revisar la viabilidad de la categoría generacional como instrumento crítico y analizar hasta qué punto se debe ésta a una construcción por parte del aparato editorial y sectores de la crítica literaria o a factores unitarios intrínsecos. A pesar de ciertas críticas recientes, el concepto generacional está firmemente implantado en la historiografía literaria española del siglo xx. Solamente la fuerza de la inercia o la pereza mental por parte de la crítica pueden explicar la supervivencia y repetición ad nauseam en nuestra historiografía literaria de una serie de lugares comunes que resumen la literatura española contemporánea en una sucesión consecutiva de «generaciones». En un trasvase de los criterios cientifistas de Petersen con el certificado de origen de la biología y la genética, las diversas «generaciones» literarias han sido construidas a posteriori como movimientos naturales y espontáneos que supuestamente reflejan la realidad no mediada de un grupo homogéneo, tendiéndose a acen-

tuar aquellos elementos comunes y a silenciar o pasar por alto los factores más heterogéneos o conflictivos, y contribuyendo así a reforzar la hegemonía social. Víctor Fuentes, ampliando la crítica de Christopher Soufas al concepto generacional, ha señalado justamente este fenómeno como una de las principales formas de distorsión historiográfica de la literatura española del siglo xx, calificándolo de racista, sexista, elitista, chauvinista y clasista (23).

La autoría de las primeras denominaciones generacionales que se han establecido canónicamente en la crítica literaria española tiene nombres y apellidos bien conocidos, tal como la Generación del 98 promulgada por Azorín, o la Generación del 27 concebida por Dámaso Alonso en 1948. Estas construcciones generacionales fueron reacciones críticas que, por razones fundamentalmente ideológicas, acentuaban lo castizo y autóctono frente a los movimientos coetáneos en el extranjero que rebasan las fronteras nacionales, tales como el modernismo o la vanguardia respectivamente. Este paradigma crítico ha venido reafirmando y reforzando la idea de la diferencia y anormalidad españolas dentro de las corrientes intelectuales europeas y americanas, en lugar de entender dichos fenómenos como manifestaciones particulares localizadas de esas mismas corrientes.

Otros fenómenos literarios generacionales más recientes parecen haber surgido desde la propia industria editorial, como calculados montajes mercadotécnicos de las editoriales responsables. Así el intento de creación de una nueva novela española en los 70, surgida de la unión de los David y Goliath de la industria editorial española, Planeta y Seix Barral, o los nuevos narradores de los 80 fomentados por el aparato crítico-editorial<sup>1</sup>. El nuevo fenómeno de la narrativa de los 90, ya bautizado antes casi de nacer con el término importado de «Generación X», echa mano del concepto manido de «generación» favorecido por su larga trayectoria en la historiografía literaria española y su cómoda instalación en el imaginario cultural español así como por su co-existencia en el mundo anglosajón como «Generation X» a raíz de la publicación del libro de Douglas Coupland *Generation X. Tales from an Accelerated Culture* en 1991. En este caso, se produce la «feliz» coincidencia de la inercia crítica nacional y del mimetismo y dependencia cultural del extranjero, especialmente de la industria cultural

<sup>1</sup> Véase al respecto el artículo-entrevista de Ricardo Huertas con Carlos Barral y José Manuel Lara.

del cine, la televisión, la música y la literatura de los Estados Unidos, que son fomentados por la hegemonía cultural producto de la globalización económica.

Varios críticos y escritores se han acercado a este nuevo fenómeno literario, proponiendo diversas denominaciones e interpretaciones. José María Guelbenzu ha acuñado la denominación de «efecto Lolita», en irónica referencia a la novela de Nabokov, para designar el fenómeno del poderoso erotismo de la juventud literaria y del enfatuamiento con lo nuevo y lo juvenil, por oposición a lo maduro, lo establecido o ya conocido, por parte de las casas editoriales españolas, que a su vez han sido secundados por los medios de comunicación y sectores de la crítica. A este respecto, Ignacio Echevarría ha hablado del fenómeno de la «juvenilización» general de la sociedad española y de su especial repercusión en el campo literario. Naharro-Calderón ha insistido a su vez en el «juvenismo» como factor definidor de este fenómeno cultural. Sólo teniendo en cuenta el clima producido por este síndrome de «juvenilización» o «juvenismo» se podría explicar el carácter de noticia en los periódicos españoles de la publicación por una escritora novel de 14 años de una novela sobre «sexo, droga y rock & roll» (Moret 38). Otro escritor «senior», Manuel Vázquez Montalbán, ha radiografiado con su característica ironía y lucidez habitual el montaje crítico-editorial de la denominada por él «Generación XYZ» y su peterpanismo cultural. En el estudio más penetrante hasta la fecha sobre este fenómeno, Montalbán señala que tras el «ultimismo» y radicalidad del empaquetado generacional y del lanzamiento del producto literario de la década hay con frecuencia un buscado efecto testimonial de la realidad, y que por detrás de una declaración de principios marginales subculturales están unos jóvenes autores que no se corresponden sociológicamente con esa representación literaria. Vázquez Montalbán critica la construcción de una nueva marginalidad de diseño en el Olimpo de las letras peninsulares y la problemática creación de un «star system de los nuevos marginados, cuando por su nivel de vida ni los personajes de Loriga, ni los de Benjamín Prado o los de Mañas, son lumpenproletarios. Al contrario, son hijos de familias con un bienestar suficiente como para financiar el peterpanismo de sus hijos, sus noches de rock y drogas» (386). Frente a la aparente «naturalidad» del fenómeno literario generacional, nos encontramos una forma de identidad que prolonga artificialmen-

te una eterna adolescencia construida culturalmente en buena medida por los medios de comunicación y el marketing editorial.

Algunos críticos se han referido a los nuevos narradores de los años noventa como la «última generación (Apartado X)» (Gullón) o «primera generación de escritores de la democracia/generación X» (Urioste) sin problematizar suficientemente sus contenidos. Como hemos señalado anteriormente, el marchete generacional ha sido tan abusado y tergiversado en la crítica hispánica, que no se puede utilizar de manera inocente y sin plena conciencia de sus implicaciones culturales e ideológicas. Personalmente, comparto la estrategia crítica de Vázquez Montalbán, quien de acuerdo con la sensibilidad posmoderna de usar y abusar de los paradigmas convencionales, subvirtiéndolos, al referirse a la «Generación XYZ» utiliza la categoría generacional como una construcción cultural predeterminada al mismo tiempo que revela sus insuficiencias. Más allá de la problemática nomenclatura generacional, algunos críticos han señalado a su vez otras no menores dificultades en el acercamiento a este nuevo grupo de narradores, tales como la falta de parámetros críticos frente a lo que consideran una nueva sensibilidad literaria, la limitada perspectiva por la inmediatez histórica y la heterogeneidad de su producción (Gullón, Dorca). Estas advertencias están plenamente justificadas y resulta imposible evadirlas. A pesar de estas reservas y de la dificultad e injusticia implícita que conlleva cualquier generalización de tipo «generacional», especialmente ante unos escritores jóvenes que están todavía empezando su obra literaria, quisiera subrayar algunas pautas en ciertos narradores emblemáticos de la nueva promoción literaria de los años 90 sobre los que centraré mi estudio: José Ángel Mañas, Ray Loriga, Ismael Grasa y José Machado. Identificados comúnmente dentro de un mismo movimiento, a pesar de que algunos de ellos, como en el caso de Mañas y Loriga, rechazan de manera explícita y vehemente ser integrados dentro de una «Generación X», estos autores representan casos bastante particulares y en ciertos aspectos importantes incluso contrarios.

Quizás uno de los principales rasgos unitarios de estos nuevos narradores es su clara contraposición con los autores inmediatamente anteriores, bien aquellos vinculados a la resistencia antifranquista que protagonizaron la transición o los nuevos escritores del cambio socialista, cuyos imaginarios quedaban muy claramente marcados por la historia. Esta nueva promoción lite-

raria se rebela contra el peso de la historia, pero se encuentra perdida y desorientada, en busca de un imaginario propio y de unos nuevos mitos. Podríamos decir que esta primera generación —en sentido estrictamente histórico— auténticamente posfranquista, liberada de los fantasmas de la historia y del lastre del pasado, sufre la desaparición de la memoria histórica y la ética del «compromiso» que movía en buena parte a sus mayores. El mundo que se ve reflejado en sus novelas es el propio de su tiempo, caracterizado por la ruptura con el pasado, el desentendimiento con el presente que les excluye y la falta de horizontes. Sin esperanzas, ideales e ilusiones de cara al futuro, esta juventud parece encontrarse fatalmente destinada a ser una nueva «generación perdida», sin rumbo ni norte orientador, en la que predomina la tónica de desencanto. En una serie periodística de retratos de jóvenes personajes notables titulada «20 para el 21» Vicente Verdú proporcionaba el retrato real de un personaje desconocido pero representativo de un sector de la juventud de nuestros días, un desempleado llamado José Angel Artetxe, quien con cierto disgusto se reconocía a sí mismo en el paradigma de una llamada «generación perdida», víctimas del paro, los contratos-basura, el nacionalismo protector y el desinterés de la clase política. Este podría representar un polo de esta juventud desencantada, pero también los hijos del bienestar y del confort se encuentran perdidos, sin raíces y sin más recurso identificadorio que ser participantes del consumo. Vázquez Montalbán ha señalado que esta nueva narrativa manifiesta

el retrato moral de una generación enigma, sin la voluntad socialrealista de «denunciar»... sino de constatar la insoponible levedad del ser y estar en la corte del Rey Juan Carlos. Se ha dicho que la sentimentalidad y la consciencia de la *generación X* está marcada por el narcisismo, la afirmación del yo frente al nosotros y el hedonismo como finalidad o como frustración. (379-380)

Esta perspectiva egocéntrica e individualista, de una juventud saturada culturalmente pero vacía en su interior, libre de pesadillas históricas pero esclava del consumismo, es característica de todas estas novelas. En todo ello se demuestra un malestar fin de siglo, de apocalipsis de la conciencia, de la solidaridad, del compromiso y de la utopía como referentes generacionales. Lo que se ofrece en ellas es, por el contrario, como ha visto Toni Dorca,

una visión caótica del mundo al final del segundo milenio, en el que la solidaridad se ha reemplazado por el egoísmo y el vacío espiritual. Los instintos de rebeldía de la juventud están desprovistos de compromiso: no quedan utopías por las que luchar. (319)

Los antiheroicos personajes de estos jóvenes narradores se mueven en busca de un algo, aunque no saben con certeza qué ni cómo conseguirlo. Sus preocupaciones vitales se traducen en una nueva temática novelesca y una nueva estética literaria adecuadas al tiempo en que viven. La temática gira sobre la realidad descarnada del entorno inmediato, la familia, los amigos, la «tribu», contemplada desde el claustrofóbico interior del cuarto, la ventanilla de un coche o autobús vertiginoso o la deformante barra de un bar. Las inquietudes esenciales son el vivir día a día; se vive solamente en el presente, nadie cree en el futuro y nadie se acuerda del pasado. Se trata de retratar la supervivencia cotidiana y la satisfacción/insatisfacción de inmediatas ensoñaciones escapistas administradas por una sociedad hiperconsumista: sexo, drogas y rock and roll como ingredientes básicos de pequeñas historias, confeccionadas con retazos de canciones o películas. El retrato colectivo realizado por Vázquez Montalbán se podría aplicar tanto a los personajes como a los narradores de estas novelas:

Sus pasiones son musicales, su curiosidad es egocéntrica, pueden llegar a militar política, religiosa, étnicamente en el Real Madrid o en el Atlético y generalmente no votan o votan al PP. La mayoría adoptan algunos de los trazos de su modelo tribal para sentirse identificados e interpretar un personaje que les preste mismidad, desde la sospecha de que ni siquiera han heredado la identidad social de sus padres: bípedos reproductores consumistas en la era del pleno empleo, del pluriempleo y del crecimiento continuo de las deudas y del espíritu. (378)

Desde el punto de vista estético, cabe señalar un aparente desdén por la tradición literaria establecida y por el lenguaje «literario», incluso adaptando al castellano un lenguaje y una cultura de procedencia anglosajona (caso sintomático de Loriga)<sup>2</sup>. Al mismo tiempo, como rechazo de la sociedad, se produce un enla-

<sup>2</sup> Vázquez Montalbán afirma categóricamente: «Los personajes de Prado, como los de los otros tres, parecen venir de una galaxia cultural en la que no existe la literatura ni la cultura española» (382).

ce con una tradición de la cultura marginal, el «malditismo» literario y de la cultura rock que podrían representar Jack Kerouak, Tom Waits, Jim Morrison, David Bowie, o Kurt Cobain, el último ídolo caído. Su referente literario más cercano es el mundo del rock, de donde se nutre su heroísmo y su mitología. Esto se traduce en un cierto minimalismo estético, la profusión de imágenes violentas con toques ligeramente surrealistas, una preponderancia de escenas deshiladas, frecuentemente con escasa voluntad de progresión narrativa y con la consistencia fluida y el ritmo frenético de una canción o un vídeo-clip.

Sin embargo, por debajo de esta apariencia de rechazo de la tradición y de la vertiente comprometida de la literatura, en todas las novelas de los nuevos narradores se observa con claridad una intención retratista de la realidad, traducida en un nuevo documentalismo juvenil. Como ha escrito Montalbán: «Madrid ... ha sublimado una literatura, posterior al sueño de la *movida*, que voluntaria o involuntariamente testimonia sobre ese malestar de fin de milenio, sea cual sea el disfraz tribal que acepten los miembros de la mal llamada *generación X*» (379). En cierta manera este documentalismo recuerda en ocasiones al del antiguo realismo social en su aprovechamiento del discurso oral coloquial; de ahí el sorprendente paralelismo entre la representación del Madrid juvenil de Mañas en *Historias del Kronen* y Sánchez Ferlosio en *El Jarama*, o la sombra permanente de Baroja en la narrativa de Grasa y su viaje por los barrios bajos madrileños. Quizás por falta de un nuevo vocabulario crítico para referirse a esta nueva narrativa, Dorca señala su componente de «tremendismo» (321) y Gullón habla de «realismo sórdido» o «realistas duros» (1996, 31) y de «novela neorrealista» (1997, 14), todo lo cual apunta indirectamente hacia una cierta filiación insospechada con la tradición literaria.

Lo que resulta indudable es que estos nuevos narradores representan la incorporación de un nuevo paradigma de referentes alternativos sustitutorios voluntariamente marginales. Se advierte un abierto rechazo de la tradición nacional heredada y un consciente mimetismo de la cultura anglosajona evidente en los usos y costumbres, la ropa, las películas, la música, y el lenguaje, propiciado y alimentado por los medios de comunicación. Es la búsqueda de un imaginario propio, ante la insatisfacción provocada por los imaginarios caducos recibidos y la incapacidad de perma-

necer al margen de los efectos de la globalización cultural. El cantante y poeta catalán de la vieja *nova cançó* Pau Riba ha señalado con ironía que los únicos héroes contemporáneos posibles son los llamados «héroes del Rock» (Vázquez Montalbán 382). Podríamos añadir también a esta definición, que la única heroína de nuestro tiempo es esa sustancia prohibida usada con jeringuilla desechable. La cultura maldita del rock, su mitología, su estética y su forma de vida, los excesos de las drogas, configuran el marco referencial de esta nueva narrativa, como pudo serlo en gran medida el cine para los narradores de los 60 y 70, proporcionando una filosofía, una estética y la música de fondo.

Quizás el mejor ejemplo de esta tendencia heroificadora de la marginalidad proveniente de la cultura de la música rock nos la ofrece la novela de Ray Loriga titulada simplemente *Héroes* (1993), como la canción de David Bowie del mismo nombre, y dedicada a Ziggy —héroe ficticio del rock protagonista del disco conceptual de David Bowie *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars* (1972). La estructura de la novela está formada por pequeñas viñetas en forma de canciones y sueños con los héroes del protagonista con los cuales se identifica, sobre todo estrellas del rock, pero siempre figuras antiheroicas, chicos malos, enfants terribles, caídos, suicidas, asesinados e incluso algunos legendarios muertos vivientes: Lennon, Morrison, Hendrix, Rolling Stones, Sex Pistols o Lou Reed. Estas microhistorias están contadas desde el cuarto donde se ha encerrado el protagonista, perdido en su habitación, alienado del resto del mundo y refugiado en su propio mundo de sueños con sus héroes, buscando paraísos artificiales de alcohol y drogas. Su singular perspectiva estética queda reflejada en unas imágenes poéticas de un retratismo urbano negro con ciertos tintes surrealistas: «Los días tienen los bordes afilados como una lata de atún y el cielo cuelga de un gancho de carnicero» (93). La estética predominante es el lenguaje anglosajón del rock, si bien a veces surge algún ramalazo hispánico, como cuando el protagonista narrador en el efluvio del alcohol y la droga resucita el viejo himno de la legión: «Soy un hombre a quien la suerte hirió con zarpa de acero, soy el novio de la muerte» (14). La bravuconería heroica del himno protofascista (aludida claramente en ese «soy el novio de la muerte») se resignifica aquí como antiheroísmo sin causa, de la misma manera que el deseo de la muerte de la tradición mística-guerrera española (como



víctima sacrificial de la imagería colonial-catolicista) deja paso a la atracción hacia el abismo negro de la autodestrucción. El lento suicidio de la droga es la nueva forma de antiheroicidad urbana, donde la única heroína monta a caballo, siguiendo los compases de Lou Reed cantando desde la fábrica pop de Andy Warhol «Heroin is my life and is my wife».

Resulta particularmente significativa la coincidencia de un excesivo consumismo material (de drogas, músicas, coches, ropas, bebidas) y los excesos propios del autoconsumo y autodestrucción por parte de los personajes de la novela. Estos personajes marginados dentro de una sociedad desarrollada hipercapitalista se definen e identifican por lo que consumen y porque se consumen a sí mismos, lo cual es reflejado sintomáticamente en el malditismo del mundo de las drogas y de la música rock, los modernos paraísos artificiales de una juventud insatisfecha. La actitud del narrador protagonista de la novela trasluce una cierta rebeldía estética del rock y una identidad antiheroica construida a partir de imágenes proporcionadas por los medios de comunicación: «Mal alimentado pero bien peinado. Sin esperanzas, sin futuro, pero con mucha clase» (20). El narrador protagonista quisiera poder convertirse en héroe de multitudes, y la única posibilidad de ser héroe en la sociedad post-industrial y post-histórica de nuestros días es, como ya señaló Pau Riba, ser un héroe del rock. «Lo único que quiero ser es una estrella de rock and roll» dice precisamente al principio de la novela su protagonista (19). En medio de una sociedad hiperconsumista, el protagonista sabe bien que su heroificación significa la posibilidad de acceso a los bienes de consumo: «claro que quiero ser tan rico como una estrella de rock and roll pero eso es por culpa del precio que le habéis puesto a las cosas» (48). Alienado y a su vez seducido por la sociedad de consumo, intenta construir una realidad alternativa frente a las imágenes del televisor: «Abrí una cerveza y empecé a pensar en todas las cosas que volaban por ahí fuera, cosas aparentemente inocentes que pueden volverte loco en cuanto te descuidas» (25), pero todo lo que se le pasa por la cabeza son los hipnóticos mensajes audiovisuales en un collage de bienes de consumo que conforman una lista surrealísticamente caótica y opresiva de «neveras, zapatos de cordones, autobuses, bombillas, supermercados, puentes colgantes, sellos, sopas preparadas, anuncios por palabras, recibos de la luz, ollas a presión, rascacielos, el papa, calcetines, elecciones, bom-

bonas de butano, puzzles, condones y campeonatos del mundo de ajedrez» (25). Su voluntad de rebeldía y de rechazo de la realidad queda patente a lo largo de la novela, tal como se desprende de esta declaración de principios: «Los sueños que se adaptan a las circunstancias no son sueños, se llaman anuncios y los utilizan para fastidiarte las películas» (169). Sin embargo, esa misma dependencia (auto)consumista parecería demostrar más bien la imposibilidad de escape del aparato ideológico cultural, más que de una efectiva renuncia o resistencia al sistema, ya que en última instancia ni siquiera el cine o la música de la tradición maldita están al margen de los imperativos ideológicos.

Para el antihéroe protagonista de *Héroes*, la vida es literalmente como una canción (algo por otra parte ya sabido desde los tiempos heroicos de Massiel en Eurovisión). Su breve canción se puede resumir minimalistamente en «desgracias de una línea y suerte de estribillo» (31). La música de rock proporciona un territorio imaginario alternativo, la única forma de identidad cultural aceptada, y es una muestra manifiesta del visceral rechazo de la tradición familiar, cultural y nacional, que son equiparadas negativamente: «Espero de las canciones todo lo que no me han dado mis padres» (63); «pensaba escapar de España y es importante destacar que me cuesta casi tanto decir España como decir el nombre de mi madre, lo cual al fin y al cabo justifica la aparición de ambas en mis peores sueños» (26). Culturalmente desubicado, el protagonista rechaza su tiempo y su lugar: «esta nación, la maldita España asesina de poetas y animales» (113). La música anglosajona es la droga y la medicina, el antídoto ante el malestar de vivir y el nuevo spleen milenarista: «Las canciones tapan la tristeza igual que el ruido tapa el silencio» (40). Esa música abre las puertas de escape y constituye en definitiva el territorio del refugio y del consuelo onanista: «Si pudiera vivir dentro de una canción para siempre todas mis desgracias serían hermosas» (127). El protagonista se rebela contra la familia y contra la sociedad a través de las canciones y de su lenguaje de procedencia extranjera (invariablemente anglo); de ahí la utilización constante en la novela de calcos del inglés, aparentemente mal traducidos: «vino para quedarse» (54), «lo suficientemente interesante como para no despegar la cabeza de la mesa» (117) o «definitivamente» en el sentido de «con toda seguridad» (125). El «yo» fluctúa al «tú», en un efecto alienante: «No soy el hombre de piedra, lo

único que pretendo es estar escondido el tiempo suficiente. No es fácil que confíes en ti mismo cuando todos confían en que seas alguna otra cosa distinta» (64) ¿O se trata quizás de otro calco intencional de la forma impersonal inglesa «you»?

Asistimos así a la paradójica heroificación del antihéroe maldito, ejemplificado en la figura del mítico héroe del rock, lejano e inaccesible como un nuevo dios del Olimpo, o en antihéroes cinematográficos de la contracultura americana como Brando, Al Pacino y Dennis Hopper. El protagonista, a pesar de querer seguir los pasos de estos modelos, no puede hacerlo efectivamente; sus acciones se limitan a ser una serie de gestos en forma de lúdico simulacro o de disfraz epidérmico, como performance o suplantación: «no soy siempre lo que quiero. De ahí la importancia del disfraz. El disfraz es la verdadera intención. La verdadera voluntad. El disfraz obliga» (59). Jugar a ser héroe puede ser divertido y hermoso por un día, como dice la canción de David Bowie, pero el protagonista no está dispuesto a pagar el precio de la heroicidad. En estos malos tiempos para los héroes no hay nada por lo que luchar o morir: «un héroe sin miedo es un héroe muerto y morir ha dejado de tener gracia porque ya no es la canción que tú cantas sino una canción que cantan otros y que se lleva a los nuestros, Dios sabrá por qué» (112). El protagonista antiheroico no es el personaje luchador o el revolucionario perdedor, sino simplemente el automarginado de su propia causa, egocéntrico y autista, y por lo tanto, incapaz de salir de su jaula: «Éstos no son los días de los mártires, son los días de las víctimas... si me preguntas a mí, te diré que no me gusta cómo están las cosas, pero tampoco tengo intención de entrometerme. Por ahora sólo quiero estar encerrado» (55).

Si en *Héroes* veíamos la realidad construida desde el refugio de un cuarto cerrado al mundo, en *A dos ruedas* de José Machado vemos la realidad pasando raudamente desde el refugio de un autobús mágico corriendo a dos ruedas, como una máquina de tiempo vertiginosa que se desplaza libremente, o como un submarino amarillo que reúne todo los sueños imposibles, todos los mitos y todos los deseos. Es un mundo cargado de la mitología popular del rock, de la contracultura y de la tradición del malditismo literario. Representa un territorio mágico imaginario como el paraíso perdido de la infancia, la nostalgia del tiempo pasado y nunca vivido, heredero de una cultura maldita ajena que es apropiada

da y que no le pertenece al autor ni generacional ni sociológicamente. Cuando David Bowie escribió «Heroes» como epitafio decadente en el Berlín asediado de 1977, José Machado tenía 3 años; y cuando los Rolling Stones grabaron en el Londres psicodélico de los 60 su satánico «Sympathy for the Devil» o «Paint it Black», leitmotifs puntales de la novela, todavía faltaban muchos años para que éste naciera.

Para el protagonista resultan ajenas las referencias históricas del pasado, de la guerra, la posguerra y la lucha antifranquista. Los heroicos años sesenta, la revolución de mayo del 68 y la resistencia representan los ideales fracasados de sus mayores, ya abandonados en el olvido colectivo. Su universo se reduce al presente. Los héroes han desaparecido o se han convertido en viejos trastos inútiles: «¿Revolucionesutopíasesentaiochista?, ¿no seré nunca como mis mayores? ¡Qué coño! La vida es tan brutalmente real que casi parece de juguete» (138). El protagonista de Machado rechaza los referentes actuales de la realidad que es representada como una caricatura deformada por los medios de comunicación. La realidad mediada resulta alienante, y por ello busca unos referentes alternativos rescatados de la nostalgia del pasado, de los escritores de la generación *beat* y de la contracultura de los 60. Los referentes son en buena medida musicales, pero también otros literarios y cinematográficos: Woody Allen en *Bananas*, el eterno antihéroe moderno, o Jim Belushi, otro antihéroe caído y alzado al olimpo de los malditos. Machado propone así una nueva mitología de caídos, de antihéroes malditos elevados a la categoría de semidioses inmortales:

... debes estar sucio de rabia. De odio genial. Como el vómito de Poe a la salida de una taberna de Nueva Inglaterra. Como los lienzos de Dalí. Como el rabo sifilítico de Nietzsche. Como el aliento de Morrison en la barra del Whiskey A Go-Go. Como el cuerpo de Phoenix desplomado sobre la acera de Sunset Boulevard. Como los ojos de Borges. Como el cáncer de Zappa. Como el hígado de Bukowski. Como el gol de Marcelino. Como el estoque de Paula. Como yo mirando incrédulo a través de la VENTANA DE SOCORRO. (49)

La novela ofrece continuas muestras de malditismo rollingstoniano: «ahora por fin sabes que nos arrastramos por el mundo con permiso del diablo» (170); y hay incluso capítulos enteros a manera de popurrí non-sequitur de canciones de los Rolling

Stones en un collage surrealista basado en lenguajes de segunda mano (39). Los nuevos héroes sólo existen en la industria del ocio de los medios de comunicación de masas, en las películas fantásticas o en las canciones de rock, que alimentan las fantasías adolescentes del protagonista. Su apropiación mimética de este heroísmo «antiheroico» constituye un mero simulacro temporal. La posibilidad de ser héroe está al alcance del bolsillo, pero por un día o una noche solamente, como dice la canción «Héroes»: «David Bowie me ha dicho que pudo [¿puedo?] ser un héroe por esta noche y eso me ha gustado» (97). Compartir un espacio imaginario en el Olimpo de los nuevos dioses está al alcance de los mortales que sueñan despiertos y de los sonámbulos que se debaten entre las sombras de las drogas y el alcohol. Es una forma de negar la realidad cuando el entorno social, político y económico parecen haberse confabulado en un espectáculo de farsa y desencanto con la realidad, con los sueños, con las promesas venidas a menos. Los héroes de antaño han desaparecido sin dejar rastro. La última crisis finisecular parece traer consigo también una crisis de imaginarios heroicos: «A las puertas del tercer milenio: ¿Dónde estoy yo y dónde está la mujer de mis sueños y dónde está el dinero de todos y dónde queda el bienestar y adónde han ido a parar los héroes (todos muertos y vendidos) y adónde la solidaridad y el respeto y la sensibilidad de un mundo que aprieta?» (80).

Contemplamos así una realidad degradada en la que la tragedia humana se ha convertido en espectáculo, y en la que el hastío y el aburrimiento sólo conducen a gestos nihilistas, como demuestra la confesión de un suicida antes de tirarse de un puente: «hasta que no se llega abajo nadie te hace demasiado caso. La gloria se paga muy cara hoy en día» (168). Los sueños, como las esperanzas o los planes, parecen no servir para nada y el derrotismo no deja ningún margen a la esperanza:

No puedes seguir pensando en ser ingeniero aeronáutico porque tu vida no es, ni va a ser nunca, un caza a reacción o un Jumbo. Ni siquiera será un crucero o un acorazado. Tu vida es más bien un bote de remos con un agujero al fondo. Para qué engañarse, está escrito que tienes que pasarte los días achicando agua si no quieres ahogarte... (137)

En contraste con el apoliticismo y la paradójica mezcla de nostalgia cultural y falta de memoria histórica de los personajes de Loriga y Machado, el protagonista de la novela de Ismael Gra-

sa *De Madrid al cielo* (1994) está firmemente anclado en la historia. Para Vázquez Montalbán, se trata de «un pícaro posmoderno» (380), de «mirada ácrata, rousseauniana más que marxista, barojiana en la percepción de los cielos de Madrid» (381). Cayetano Zenón es un ex-cantante ambulante de canciones-protesta y, como su propio nombre sugiere, un filósofo callejero de la post-Movida madrileña. El progre Zenón de ayer se ha reconvertido ahora en trapero, trapichero de muebles y libros de segunda mano y habitante de un Madrid cutre y degradado, poblado de yonquis, prostitutas, camellos y delincuentes. Su trayectoria es el resultado de múltiples ruinas tras el naufragio colectivo de los ideales, de los sueños individuales y colectivos de muchos de los que vivieron como él los días finales del franquismo. Ex-comunista, ex-republicano, ex-politizado, desencantado de ideologías y de grandes narrativas vendidas a precios de saldo, Zenón da consejos a quien quiera escucharle aprendidos en su propia piel: «Te lo advierto, no conviertas la decepción en ideología si no quieres acabar de dormilón de aceras» (109); e incluso imparte cínicas lecciones de práctica política para los nuevos tiempos que corren: «El buen ejemplo se admira y el malo se imita; así los gobernantes aprenden de Calicles, Maquiavelo y Catilina, y luego en el púlpito citan a Pericles y a Tierno Galván» (103).

A diferencia de las novelas de Loriga y Machado, la pauta narrativa es más lineal, hay mayor desarrollo de la acción, siguiendo los esquemas episódicos de la picaresca (con el hilo narrativo de la búsqueda del dinero para pagar el alquiler de su piso) y las fórmulas de la novela de investigación urbana (la búsqueda de la identidad del autor del crimen cometido en su apartamento). Como en el caso de los personajes de aquellos autores, el mundo imaginario de Zenón está lleno de canciones e impregnado de una perspectiva antiheroicista. Su filosofía del desencanto y la marginación, coincidente con la tendencia heroificante del antihéroe posmoderno en un mundo degradado, se resume en algunas sentencias antiheroicas: «La vida es una cima que se alcanza muy pronto, y tras una breve plenitud te despiertas una mañana y descubres que vas para abajo, y que siempre irás para abajo hasta que te mueras. La gente confunde su propio declive con el declive de los tiempos» (13); «La vida es un continuo que no conoce etapas; luego, el carnicero de la memoria corta por aquí, corta por allá, tritura o adoba a su propio capricho» (14); «La vida

es una plenitud que sólo se alcanza una vez, y el resto de la vida consiste en aferrarse más o menos a las costumbres» (26-27).

El discurso narrativo manifiesta una notable tendencia hacia el maximalismo y una sentenciosidad de procedencia callejera, en ocasiones de gran fuerza, reflejos de una nueva poética urbana para unos tiempos que, como dejó dicho el grupo post-punk vigués Golpes Bajos, son malos para la lírica: «La vida es como las damas: tú te comes una y a ti te comen seis» (32); «El varón es un cometa y la hembra es una jirafa que te atrapa al vuelo» (17). Resulta particularmente significativa la toma de conciencia de la dinámica de la memoria y el olvido y el acechante peligro de la pérdida de identidad: «la memoria es un barco que se hunde y exige una continua disciplina de rescate» (25); «la memoria es una metralleta canalla que a veces se encasquilla y no hay manera» (25). Su filosofía derrotista se trasluce también en los fragmentos transcritos de las coplas populares agitanadas de El Charola, prototipo de la marginalidad urbana: «Escribí todas mis penas/en la corteza de un árbol./En el último reglón/el árbol se vino abajo» (111), o «Mira que soy desgraciado/que estoy deseando morirme/pa dormir bajo techao» (104).

La historia literaria se ha quedado reducida en esta novela a unos cuantos nombres y unas cuantas estatuas repartidas por las calles de Madrid: Calderón, Tirso de Molina, Baroja, Valle Inclán, todos ellos contemplando desde la altura de sus pedestales la disolución de la ciudad en la que vivieron y sobre la que escribieron. La sombra de estos héroes literarios desaparecidos se proyecta sobre las figuras humanas que deambulan sin dirección por las calles de un Madrid sonámbulo. Las estatuas inmóviles de las calles y los parques por donde deambulan los nuevos antihéroes subrayan su condición de parias sociales a la vez que reflejan la vertiente documentalista del propio observador sin pedestal que es Cayetano Zenón. Los héroes que antaño se debatían en la «lucha por la vida» han dejado paso a los heroinómanos, necesitados de sensaciones artificiales fuertes para seguir su lento caminar hacia la muerte: «La estatua de Tirso parecía recitar a las palomas sus Cigarrales de Toledo, mientras los heroinómanos de la plaza se agarraban a los árboles para no estamparse contra el suelo» (15); «La estatua de Tirso parecía recitar a las palomas, mientras los heroinómanos permanecían semidormidos y algunos entrecruzaban frases de amor. Las palomas andan un poco confundidas

porque no distinguen a los poetas pobres de los heroinómanos» (44). Otras estatuas callejeras señalan mitos antiguos decadentes y decaídos, inútiles ya para los nuevos tiempos: La estatua de Agustín de Lara, autor del chotis «Madrid», «que cantó a España antes de conocerla» (55); la de Emilio Castelar, el último presidente de la olvidada primera república; o la ignorada estatua del ángel caído, el primer rebelde de la cosmogonía bíblica.

Y sin embargo, por debajo de la apariencia de total desinterés por la tradición literaria, hay una gran atención a la poética narrativa, y en la novela se perciben claros ecos de algunos de esos autores. La sombra de Baroja está presente en los recorridos urbanos de Zenón por las tabernas, las cárceles, las casas viejas de Madrid. La deformación grotesca de la realidad, provocada por el alcohol, es de una inconfundible estirpe valle-inclaniana: «La realidad no sólo había perdido sus aristas sino que se mostraba cóncava ahí donde era convexa, y curva donde era plana» (34). En la novela de Grasa la adecuación de la forma narrativa a la historia es lógica; forma poética y trayectoria vital son un continuo. Sirva de muestra una frase que tanto revela la conciencia autorreflexiva sobre el proceso creativo como una antiheroica declaración de principios vitales: «Empiezas la vida con verso fecundo y luego vas tirando del ripio hasta que terminas arrojando de mala gana las hojas del cuaderno de tu orgullo al brasero de la mesa de camilla» (95).

De las novelas analizadas en este ensayo es probablemente *Historias del Kronen* (1994) de José Angel Mañas la más impaciente y la que ha llevado más lejos la sensación del vértigo y el vacío espiritual juvenil. De manera paradójica, quizás por ser la novela más convencionalmente «realista», es también la más espeluznante. Tradicional en cuanto a su estructura narrativa formal, la novela presenta una trayectoria cronológica lineal escrita en primera persona y circunscrita a un tiempo y un lugar: verano de 1992 en Madrid, con el transfondo de las Olimpiadas, la Expo y los conciertos de rock de la oficialmente denominada «capital de la cultura europea». En cierta manera, *Historias del Kronen* es como una puesta al día de la novela social de los 50, tanto en su forma coral como en su intención testimonial. La utilización de una multiplicidad de voces por medio del diálogo recuerda novelas como *La colmena* y el retrato generacional de una nueva juventud urbana remite a *El Jarama* o *Nuevas amistades*. No hay



aquí apenas espacio ni tiempo para la reflexión. Todo es diálogo y acción. No hay otra filosofía que la pura marcha y el ritmo frenético del bakalao y las carreras en la autopista M-30. El documentalismo es evidente en el uso del lenguaje, marcado por las inflexiones del argot juvenil, las expresiones malsonantes y los calcos del inglés, la nueva lingua franca en la cultura globalizada del cine, del video y del rock. Pero la novela es un testimonio de esa realidad, y es un reflejo de la banalidad de una cierta juventud acomodada cuya trayectoria vital se limita al hedonismo de las drogas, el alcohol, y por supuesto, el rock and roll. Por debajo de la frivolidad de las escenas y las conversaciones triviales sobresale un afán retratista de un sector de la sociedad. Así el malestar político-social de los 90, y la progresiva fragmentación de la conciencia nacional, se revelan con claridad desde la perspectiva de una intrascendente conversación sobre fútbol, escenario simbólico privilegiado del inconsciente político nacional:

ahí estaban los Boisos Nois, qué hijos de puta, apoyando al Atlético. Lo único que les importa es que pierda el Madrid. No hay más que rencor, y en toda España están igual. En todos lados pasa lo mismo: en el País Vasco, en Cataluña. En Canarias nos llaman godos, en Asturias te tachan Oviedo para escribir Ovieu; hasta una andaluza me dijo el otro día que era la tiranía de Madrid lo que empobrecía Andalucía. Estamos en una situación de preguerracivil. Aquí va a pasar como en Yugoslavia y en Rusia... (13)

Los protagonistas de la novela son acomodados niños de papá, como el narrador protagonista Carlos, que vive regaladamente en la casa de sus padres en el comfortable suburbio madrileño de La Moraleja, con criada filipina incluida. No tienen prisa por salir de casa o trabajar, juegan a ser niños malos, emborrachándose y empachándose de cocaína. Es el retrato de unos jóvenes que juegan a ser héroes, ya no por un día sino por una noche, por una fiesta, por los cinco minutos de una relación sexual fortuita o los 30 segundos de conductores suicidas por la M-30. Rebeldes sin causa y casi sin ganas, se revuelven contra un mundo que les viene grande, pero que aceptan por comodidad. Vacíos, desorientados y perdidos sin objetivo, estos personajes encuentran consuelo en el mundo del simulacro de los medios de masas en sus formas más perversas. Están obsesionados con la violencia y el sexo, alimentados voyeuristamente por sus películas favoritas como «Lamatan-

zadetexas», «Lanaranjamecánica», novelas de violencia desmedida como «Americansaico», videos porno sado-masoquistas y la última moda: las películas prohibidas de muertes, sacrificios y violaciones reales llamadas «snafmovies». Sus héroes son los personajes de esas películas y novelas, ya no antihéroes sino antihumanos. Copian lo que ven y lo que leen miméticamente llegando a no diferenciar realidad de ficción, pues de hecho viven en un mundo de ficción. Así recuerda Roberto a su amigo Carlos, el narrador-protagonista de la novela: «Todo el mundo aquel en que vivía, hablando siempre de psicópatas... Eran sus héroes. Aquella película, Jerriretratodeunasesino, la veía cada dos días y siempre me hablaba de Pat Beitman» (232). Las conversaciones entre los amigos reflejan la obsesión de la violencia y el absoluto desprecio hacia los demás: «¿Sabes que ya he terminado de leer Americansaico? Es cojonudo. Te juro que Beitmen es todo un filósofo: me ha enseñado a despreciar la humanidad» (190). La apoteosis de la violencia final de la novela se ve prefigurada en los diálogos, llenos de brutalidad y salvajismo: «Pat estaría orgulloso de tí. Saliendo a la búsqueda de asquerosos vagabundos a los que atropellar. Eres todo un héroe moderno» (190). Sintomáticamente, para estos personajes el héroe moderno es el psicópata social sin conciencia.

Misóginos y homófobos, insolidarios, despreocupados y desconcienciados, los personajes de *Historias del Kronen* habitan un mundo deshumanizado e insensibilizado por el consumo desaforado, la violencia gratuita y el hedonismo desmesurado. La novela, que se ha movido entre la banalidad y la autosatisfacción egocéntrica, termina con un terrible detonante final. Carlos, el protagonista-narrador, lleva a la práctica el mensaje de violencia sexual que ha estado latente a lo largo de la novela y satisface su deseo sádico, como otro juego inconsciente pero fatal, causando la muerte de uno de sus amigos, la víctima más débil e inocente del grupo. Al igual que en *El Jarama*, aquí se hace necesaria la víctima sacrificial para producir el efecto catártico de regeneración final de estos antihéroes posmodernos.

A pesar de las semejanzas de la subcultura compartida —la música, el cine, los bares, las drogas— la filosofía nihilista y desencantada y el cultivo del malditismo antiheroico, los casos de las novelas aquí analizadas son bastante distintos. Mientras las dos primeras novelas son claros ejemplos de ese peterpanismo del que hablaba Montalbán y de nostalgia de la nostalgia, de apropiación

de una tradición por más señas importada, las novelas de Grasa y Mañas, más clásicas en su factura y mejor asimiladoras de la tradición literaria propia, se asoman al mundo de la marginalidad subcultural más como observadores testigos —incluso con una carga de denuncia y catarsis. Loriga y Machado ofrecen el espectáculo del simulacro y de la gesticulación, Grasa y Mañas crean a partir del desencanto y de la banalidad, lo cual en definitiva revela el vacío y desorientación de su época.

Al carecer todavía de una perspectiva histórica suficiente y de una trayectoria literaria sustancial, nos podemos preguntar si estos autores serán considerados, como los mismos personajes de sus novelas, solamente «héroes por un día», cuántos de ellos serán víctimas del «síndrome Lolita», rápidamente sustituidos por la siguiente promoción literaria, y cuántos por el contrario mantendrán el interés del público y la crítica y habrán de hallar su hueco finalmente en el Olimpo literario. El hecho de que *Historias del Kronen* haya sido incluida dentro de la serie Clásicos Contemporáneos Comentados de la editorial Destino, con todo el aparato crítico reservado para las obras canónicas, y de que haya sido rápidamente adaptada al cine, al igual que su siguiente novela *Mensaka*, es indicativo de la aceleración de la historia y del apresurado camino hacia la canonización inmediata, pero quizás también sea un indicio de la rapidez de su olvido. De cualquier manera que la incógnita X sea despejada en el futuro, estas obras habrán dejado su testimonio de una generación aparentemente perdida en busca de sí misma.

## BIBLIOGRAFÍA

- Dorca, Toni. «Joven narrativa en la España de los noventa: la generación X» *Revista de Estudios Hispánicos* 31 (1997): 309-324.
- Fuentes, Victor. «More than Three Forms of Distorsion in 20th Century Spanish Literary Historiography: Counterpoint Alternatives» en José Colmeiro et al., eds. *Spain Today: Essays on Literature, Culture, Society*. Hanover, New Hampshire: Dartmouth College, 1995.
- Grasa, Ismael. *De Madrid al cielo*. Barcelona: Anagrama, 1994.
- Gullón, Germán. «Cómo se lee una novela de la última generación (Apartado X)» *Insula* 589-590 (1996): 31-33.
- «La conflictiva recepción de la novela joven: Soy un escritor frustrado, de José Ángel Mañas» *Insula* 605 (1997): 13-15.
- Huertas, Ricardo. «Cara y cruz de la novela española» *La estafeta literaria* 503 (1972): 10-11.
- Loriga, Ray. *Héroes*. Barcelona: Plaza & Janés, 1996.

- Machado, José. *A dos ruedas*. Madrid: Alfaguara, 1996.
- Mañas, José Ángel. *Historias del Kronen*. Barcelona, Destino, 1994.
- Moret, Xavier. «Violeta Hernando publica a los 14 años una novela de sexo, droga y 'rock & roll'» *El País* 12 marzo 1996: 38.
- Naharro-Calderón, José María. «El juvenismo espectacular» *España Contemporánea* 12.1 (1999): 7-20.
- Urioste, Carmen de. «La narrativa española de los noventa: ¿Existe una 'generación X'?» *Letras Peninsulares* 10.3 (1998): 455-476.
- Vázquez Montalbán, Manuel. «La generación XYZ» en *Un polaco en la corte del Rey Juan Carlos*. Barcelona: Planeta, 1996. 360-386.
- Verdú, Vicente. «José Ángel Artetxe 'Dicen que soy de una generación perdida'» *El País* 10 marzo 1996: Domingo 18.
- Villena, M. A. y A. Castilla. «Los escritores del tercer milenio» *El País* 19 enero 1998: 28.